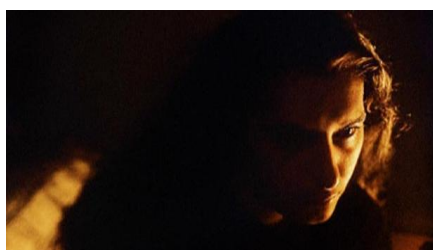


Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

ENSAIOS

Microcosmos no cinema português contemporâneo: um mundo pós – Big Brother

Carlos Pereira



No Quarto da Vanda, 2000, Pedro Costa

Olhar o cinema como a casa de um qualquer Big Brother. Um pequeno mundo, na sua delimitação espacial e temporal, onde as personagens e os seus comportamentos são expostos em continuidade, ainda que não integrem um desenlace. Pensemos num filme como *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), de Robert Bresson, para extrair a linha de pensamento imperante: no interior de uma prisão, cada acção aumenta o seu significado.

Quando as fronteiras entre universalização e desterritorialização se tornam ténues, o sujeito contemporâneo parece condenado a um eterno não-lugar. Podemos afirmar, nesse sentido, que o nosso presente é formado de um soberano *in between*: desde a desmaterialização do mundo pelo digital, onde o objecto físico se metamorfoseia em zeros e uns, passando pelos conceitos de intermedialidade e interculturalidade, o quotidiano vive-se num conjunto de trocas – políticas, geográficas, conceptuais, humanas – que nos afastam de qualquer ideia definitiva.

Um acto elementar como o de contar histórias necessita, por conseguinte – e como sempre exigiu –, de readaptações relativas à psicologia e contexto das suas personagens. Vale a pena considerar, repetidamente, as formas de expressão e de comunicação contemporâneas para nos referirmos ao passado, presente e futuro. Num tempo de campos virtuais, globalizado e demasiado veloz – embora o capitalismo procure a anulação do tempo e consequente eternização do presente – parece pivotal a preservação de um *espaço interior*, físico e psicológico, no acto de contar – e filmar – histórias. Pensemos na *literalidade* desse cerco: *Olhar o cinema como a casa de um qualquer Big Brother*. Por outras palavras, trata-se de ver a *narrativa cinematográfica* e o *plano cinematográfico* como lugares onde as personagens são lançadas às mais plurais experiências. Ratos de laboratório, como Alain Resnais preconizara em *Mon Oncle d'Amérique* (1980), observados e registados entre o cinematógrafo e a câmara de vigilância, com o objectivo de expor ídolos, libidos e comportamentos sociais. Daqui nascem, em primeiro lugar, novas perguntas sobre a irredutibilidade e complexidade do ser humano e, em segundo lugar, reflexões sobre os efeitos de sociedade e os seus mecanismos.

Qual a relação de Portugal com o conceito de *pequeno mundo fechado*? Quando o primeiro *Big Brother* português estreou, a 3 de Setembro de 2000, o país ficou preso ao fenómeno. O objectivo era juntar doze indivíduos, desconhecidos publicamente, numa casa vigiada 24 horas por dia. Sem quaisquer ligações ao exterior, os concorrentes eram forçados a um convívio permanente perante as câmaras, que seguiam cada movimento individual e colectivo. Apelidado de “novela da vida real” e produzido pela Endemol, o programa quebrou recordes de audiências, tendo conseguido 70% de *share* no seu último episódio, na noite de 31 de Dezembro de 2000, quatro meses após a sua estreia.

É exequível afirmar que o *reality show* tem a sua génese aquando do surgimento de um conjunto de mecanismos de segurança, dos quais se destacam as câmaras de vigilância policial em bancos e superfícies comerciais. Em *Culturas Narrativas Dominantes: O caso do Cinema*, João Maria Mendes afirma que o *reality show* é um produto característico da “terceira idade das technê artísticas miméticas”, onde se dá a “conquista do real pela sua ficcionalização”. Defendendo que “o cinema «duplica o real» (...) e, ao multiplicá-lo, acrescenta-se a ele, interage com ele e modifica-o”, o autor conclui que “o ecrã do electrodoméstico televisivo torna-se espaço público para o privado e o íntimo «reais», espectacularizando a vida emocional e os problemas do «cidadão comum», muito para além dos dez segundos de celebridade que Andy Warhol reclamava, para todos e cada um, nos anos 60”.

Jogo de estratégia e de popularidade, o *Big Brother* alimenta-se do acto *voyeurista* do seu espectador. O *voyeurismo* parte, aqui, do popular e intemporal acto de examinar a vida dos outros, numa tentativa de consolidar ideias através de uma íntima pergunta: em que é que a vida do outro coincide, ou não, com a minha? A exposição de resultados sobre valores e práticas sociais e culturais já alcançou, ao longo da História, grandes mudanças de mentalidades e consequente anulação de estereótipos de “normalidade” – vejamos, por exemplo, a “revolução sexual” despertada pelos estudos de Alfred Charles Kinsey sobre a sexualidade humana, desde então progressivamente reconhecida como plural e complexa. Nesse sentido, o objectivo de um programa como o *Big Brother* seria, em última instância, a devolução dos nossos comportamentos num estado de apuramento, consequência de uma contemplação absoluta e sem formas de escape por parte dos observados. A destruição desta visão cristalina e utópica reside numa necessidade de fragmentação imposta pelo formato televisivo. A televisão, como máquina de guerra narrativa, obriga à criação de um guião parcial e simplista. Os concorrentes passam a integrar, nesse sentido, um “filme interactivo”, onde cada um tem um papel a designar, mesmo que não possuam, no interior do programa, a menor consciência do mesmo. Através de sistemas de votações, num jogo de “vida e morte”, os espectadores vão expulsando ou mantendo os concorrentes no jogo. Daqui nasce um novo *voyeurismo*, mais violento, intensificado por uma interacção que destrói, evidentemente, quaisquer hipóteses de distanciamento. Os espectadores escolhem os seus protagonistas e os seus antagonistas, os seus heróis e os seus vilões, que atacam ou defendem – maioritariamente em espaços virtuais como fóruns de opinião, blogues e redes sociais – em detrimento das verdades que cada um construiu, quer influenciado pelo guião televisivo, quer impressionado por “identificações” pessoais e morais. Assim se mantém um ilusório controlo narrativo, onde nos são dadas parcialmente peças do *puzzle*, ainda que a história total seja, em última instância, uma criação meramente individual. A televisão consegue, desse modo, desresponsabilizar-se pela sua triagem, profundamente orientadora, dos acontecimentos narrativos. É portanto tarefa essencial interpretar o pensamento estruturante – *Olhar o cinema como a casa de um qualquer Big Brother* – integrando-o num mundo quimérico onde não existiriam guiões nem compêndios, antes um olhar neutro e pleno da experiência. Em *Esculpir o Tempo*, Tarkovsky defendia, a propósito da captação da plenitude, que o ideal seria possuir os metros de película necessários para seguir a vida total de um homem, filmando-a desde o seu nascimento até à sua morte.

Voltemos à ideia de pequeno mundo. Escreve José Gil no seu *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*: “O português revê-se no pequeno, vive no pequeno, abriga-se e reconforta-se no

pequeno: pequenos prazeres, pequenos amores, pequenas viagens, pequenas ideias (...). Mais, a pulsão do pequeno dá ensejo à formação de pequenos mundos afectivos em que as relações simbióticas se desenvolvem com uma força extraordinária. O português habita numa espécie de bola de afecto que faz com que cada separação mínima de um ente querido pareça enorme e longínqua. (...) Pequenos mundos: daí a visão curta, a repulsa instintiva pelos projectos a médio e longo prazo, a territorialização gregária.” Em última instância, as palavras do filósofo parecem estar de acordo com a ideia generalizada de que Portugal é um país onde “nada acontece”. Nesse sentido, é terminante reconsiderar a apreciação de que o cinema português vive de personagens viradas para o seu interior, entre argumentos desdramatizados, enquadramentos contemplativos e exposições sem desenlace. Improficiência narrativa ou espelho social? Filmamos personagens fechadas porque nos submetemos nós próprios a essa clausura? A representação do imaginário como um microcosmo cercado é talvez um movimento tão impulsivo e congénito porque oposto a uma consciência colectiva e de inscrição de um país num mundo.

Não será contudo esta condição, tão intensamente vivida, um sentimento universal? É correcto afirmar que o cinema está cheio de personagens marcantes pela sua complexidade interior, pela sua *inner life*, néctar que realizadores como John Cassavetes sempre procuraram. Pensemos na Scarlett O’Hara de *Gone With the Wind* (1939), de Victor Fleming, no Jim Stark de *Rebel Without a Cause* (1955), de Nicholas Ray ou na Deanie Loomis de *Splendor in the Grass* (1961), de Elia Kazan, só para citar alguns exemplos clássicos que duraram ao tempo. Tratam-se personagens que se insurgem contra o mundo que conhecem, de heróis que vêem aquilo que os outros, que habitam o mesmo mundo físico, não conseguem ver. Aquilo que as une é um só impedimento: sentem-se presas, fechadas, num mundo de convenções que se recusam a viver. A ideia de prisão, de mundo demasiado pequeno para seres humanos *bigger than life*, tem atravessado, directamente ou indirectamente, todas as narrativas.

Curioso como ao *microcosmo* se opõe um *fora-de-campo* com um peso eminentemente superior. A existência de um cosmos desconhecido ou a crença de um novo mundo “lá fora” sempre foi, para além de base religiosa, matéria para a criação cinematográfica. Tudo começa na indistinção literal entre interior e exterior na tela onde foi exibido *L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat* (1885) dos irmãos Lumière, prolongando-se pela enclausuramento das personagens no cinema clássico americano (que, mais do que todas as outras na História do Cinema, sonham com esse fora-de-campo, talvez com a mesma intensidade como aquela com que procuram, no final, regressar a casa) –, e se desenvolve em exemplos contemporâneos como *Dogville* (2003), de Lars Von Trier e *Kynodontas* (2009), de Giorgos Lanthimos (onde o conceito de *mundo fechado* se auto-reinventa) ou *The Truman Show* (1998), de Peter Weir (metáfora moderna da contaminação dos *reality shows*, levando ao extremo o conceito de “vida em directo”). Na ficção televisiva, a importância de microcosmos como génese da reflexão encontra o seu apogeu num fenómeno chamado *LOST* (2004-2010), onde uma ilha em permanente devir desperta um antagonismo renovado entre ciência e religião entre os sobreviventes de um acidente de avião.

Curioso como a ideia de microcosmo se coaduna com a *modernidade líquida* de Zygmunt Bauman: “The liquidizing powers have moved from the «system» to «society», from «politics» to «life-policies» - or have descended from the «macro» to the «micro» level of social cohabitation”. Num cinema contemporâneo onde parece imperar uma “estética do fluxo”, de tempos contínuos e espaços liquidificados, onde a distinção entre ficção e documentário deixa de fazer sentido, como utilizar o deslizamento das imagens e a geografia do plano na relação com o objecto filmado? Realizadores de todo o mundo, maioritariamente responsáveis pelas pequenas cinematografias que formam o *world cinema*, parecem apostar no *aprisionamento* das suas personagens como meio para atingir uma maior complexidade visual e narrativa. Parece derivar, desse cerco, uma melhor conexão com o corpo e com os seus movimentos, que intensifica *efeitos de real* e permite que as acções se prolonguem no tempo sem os artifícios *sólidos* do passado. Quais as implicações práticas da *modernidade líquida* e do mundo pós-*Big*

Brother nos sistemas estético, dramático e de produção dos filmes? Analisemos o caso do cinema português contemporâneo.

Dos homens e dos lugares

Podemos definir o microcosmo como um pequeno mundo que funciona enquanto amostra enérgica e eminentemente representativa de um grande universo. Por oposição, o Universo seria, nesse sentido, o macrocosmo derradeiro que continha todos os microcosmos. Para efeitos de análise do cinema português contemporâneo, interessa-nos delimitar o conceito (porque, em última instância, cada filme é um microcosmo, um vestígio de mundo e dos seus mecanismos). Trata-se, aqui, de olhar o cinema português tendo por base três definições. Em primeiro lugar, a literalidade do *pequeno mundo fechado* (de que a casa do *Big Brother* é exemplo maior). Em segundo lugar, o homem enquanto medida expressiva do cosmos, representante do Universo total e em busca do seu lugar no interior do mundo. Em terceiro lugar, o microcosmo como espaço em devir, como génese de potenciais não-lugares e abstracções globalmente aceites.

É um facto que todos os filmes são forçados a um processo de delimitação espaço-temporal, mais não seja por serem consequência de uma pergunta prévia: o que se quer contar? O que nos interessa aqui, todavia, são os casos de utilização cristalina e metafórica dessa circunscrição, influenciando assim as relações e as acções das personagens que habitam no interior desse cerco. A título de exemplo, pensemos no cinema de João Canijo, realizador magnetizado pela questão da portugalidade e cirúrgico na denúncia da pequenez das mentalidades. *Ganhar a Vida* (2001) era um retrato da vida dos emigrantes portugueses em França, edificado sob o trabalho de luto de uma mãe no interior de um bairro lusófono e da sua comunidade. *Noite Escura* (2004) transformava uma casa de alugar num espaço labiríntico, desenvolvendo num mundo de violência as relações de uma família portuguesa. *Mal Nascida* (2008) tomava lugar numa claustrofóbica aldeia do Portugal profundo, narrando um inexorável sentimento de vingança. Histórias contadas entre *quatro paredes* que obrigam as suas personagens a explorarem as relações que as unem ou separam. Lugares onde as emoções são vividas à flor-da-pele porque a intelectualização do mundo não tem tempo para ser vivida. Só há aqui personagens que tentam sobreviver, lutando sob a impetuosidade do espaço que as rodeia. Daí que o resultado seja uma exposição visceral, ligada ao impulso, ao sangue e ao coração.

Não estaremos longe, no cinema do Canijo, do espaço-personagem que agrega os dois irmãos de *Como Desenhar Um Círculo Perfeito* (2009), de Marco Martins. É a partir de uma casa que representa uma Lisboa em desaparecimento e uma aristocracia decadente que se consolida uma relação incestuosa (talvez pela falta de mundo exterior, talvez pela criação de um ambiente de obsessões). Num filme de interiores, a velha mansão expõe, por si, as ruínas sentimentais de uma família. Curioso como já na sua primeira obra – *Alice* (2005) – Marco Martins procurava representar uma Lisboa habitada por uma multidão anónima eclipsada por tons de azul. Num mundo vigiado e mecânico, a única prova de humanidade residia na busca de um pai pela sua filha desaparecida. São vidas que parecem estar já a partir: o mundo exterior suspende-se face à urgência das explorações interiores. Tratam-se, expressamente, de círculos que circunscrevem solidões e que sublinham a exiguidade das existências.

Súmula da linha de pensamento dominante é o condomínio fechado de *Lá Fora* (2004), de Fernando Lopes, onde José Maria, um corretor de bolsa, vigiava Laura, uma apresentadora de televisão. Expondo a individualização contemporânea, o vírus tecnológico e o universo dos ecrãs (e consequentes *imagens infinitas*), as vidas em blocos do condomínio fechado simbolizavam, em última instância, um mundo tal como Orwell preconizara. Curioso como Fernando Lopes falava similarmente de clausura no seu filme antecedente – *O Delfim* (2002) – através dos anos do Estado Novo e, mais particularmente, através de Maria das Mercês, mulher fechada no longínquo mundo da Lagoa, oprimida por um marido ditador. Talvez seja plausível afirmar que tamanha prisão de um corpo feminino não era tão cirurgicamente denunciada desde *Vale Abraão* (1993), de Manoel de Oliveira. Ema, a “Bovarinho”, descobria a vida e a morte no

Vale do Douro. Escreve Camille Nevers na *Cahiers du Cinéma*: “As múltiplas personagens de «Vale A

o corpo feminino do entre-dois, entre dois amantes, entre dois locais, entre a vida sonhada e a realidade da sua existência.”

A ideia de cativo, num país que viveu tantos anos de ditadura, paira como um fantasma, integrando-se nos corpos, nas imagens e nas histórias. Em *Arena* (2009), de João Salaviza, Mauro está encerrado em casa, em prisão domiciliária, no interior de um bairro social de Lisboa. Os raios de sol que invadem os enquadramentos denunciam o sufoco de uma personagem eminentemente representativa do cinema-corpo deleuziano: um corpo que denuncia o cansaço, parecendo não ser mais do que uma mera tessitura carnal, sem transcendências ou redensões. Um corpo presente que contrasta com os corpos que se alimentam dos sonhos futuros no cinema de Teresa Villaverde. Em *Os Mutantes* (1998), a separação surrealista entre a alma e o corpo de Andreia no obscuro quarto de hospital, expressa no desejo por um cigarro, revelava o absoluto infortúnio da realidade. *Transe* (2006) enclausurava Sónia, uma emigrante russa clandestina, numa rede de tráfico de mulheres. A violência da casa de prostituição de *Transe* é, afinal, a mesma da do quarto de hotel de *Cisne* (2011), onde Vera se refugia depois de Sam, o homem que ama, lhe dizer que quer ficar sozinho na sua casa, vivendo entre as coisas dela mas sem ela. São mergulhos na solidão em espaços de passagem e terras de ninguém, contados por mulheres reclusas dos seus próprios anseios. Sonhadoras que sonham com um futuro que não vem.

Os *pequenos mundos fechados* do cinema português contemporâneo contemplam a prisão literal de *Sem Companhia* (2010), de João Trabuço, o mundo em desaparecimento de *Glória* (1999), de Manuela Viegas, a comunidade em transe num desertificado Alentejo de *Body Rice* (2006), de Hugo Vieira da Silva, a terra do nunca metafórica expressa numa caravana portuguesa do século XV em *A Espada e a Rosa* (2010), de João Nicolau, e o submundo do travestismo de *Morrer Como Um Homem* (2009), de João Pedro Rodrigues, onde, perante um desencantado fatalismo, é necessária uma floresta mágica e uma caça colectiva a gambozinos para Tonia encontrar uma fuga. Cosmos inventados, crepusculares, que se auto-imolam.

Como reinventar o conceito de microcosmo, convertendo-o num lugar em devir capaz de quebrar todas as fronteiras entre corpo e cérebro, realidade e ficção, memória e ilusão? Em *Trás-os-Montes* (1976) António Reis e Margarida Cordeiro saltavam entre gerações, teatralizando as ligações interiores de um lugar rural num documentário ficcionado. Objecto indefinido, transcendente, onde era impossível separar os lugares do imaginário dos lugares reais. Já assim era em *Jaime* (1974), retrato de um pintor enclausurado num hospital psiquiátrico, onde através da dualidade campo-cidade se construía um labirinto geográfico, pictórico e emocional que lançou o cinema português para novos territórios plásticos e narrativos. Ponto de viragem é também *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes, objecto filmado no Portugal serrano que metamorfoseia progressivamente um documentário numa fascinante ficção familiar. Histórias da terra, histórias das gentes, dos seus fantasmas e da sua fé. De facto, Miguel Gomes parece interessado em pequenos lugares que integrem mudanças. Em *A Cara Que Mereces* (2004), era numa viagem a uma casa de campo que Francisco conseguia, com a ajuda dos seus amigos, dar o salto para a idade adulta. Metáfora sobre a inadaptação à realidade da vida e sobre a incapacidade de crescer, reinventava-se aqui a terra quimérica.

Singular caso o de *Corte de Cabelo* (1995), de Joaquim Sapinho, sobre um casal, pertencente à primeira geração de jovens que apanharam a integração de Portugal na União Europeia, que interroga o seu casamento. Uma Lisboa em mudança constante, influenciada pelo mundo “lá fora” mas mantendo, ainda assim, a sua pequena dimensão. Depois, há o parque de estacionamento de *Mercúrio* (2010), de Sandro Aguilar como o hotel de *Hotel Müller* (2010), de João Salaviza: microcosmos violentos, abstractos, transitórios, onde as relações se afiguram abruptas e silenciosas. Filmes onde a passagem do tempo se sente, permitindo espaços que, de

tão imateriais, ganham características universais e inequivocamente poéticas. Descendentes de um cinema que já vem de longe, de *L'année dernière à Marienbad* (1962), de Alain Resnais a *India Song* (1975), de Marguerite Duras.

A verdade é que o cinema português, cinema dos pequenos lugares e das pequenas vidas, poderia traduzir-se num mundo entretanto já desaparecido: o das Fontainhas de Pedro Costa. Se a ideia de microcosmo nos parece tão dominante, isso deve-se sobretudo à trilogia de Costa: *Ossos* (1997), *No Quarto de Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006). Ao longo dos anos, Costa conseguiu captar a existência de um bairro, da sua demolição à sua contrafeita ressurreição. Escreve João Bénard da Costa que “a própria ideia de «dentro» deixa de fazer sentido, a não ser, sempre, sempre, no quarto de Vanda, ilha cercada de fora por todos os lados, esburacada pelas «bombas»”. Se *No Quarto da Vanda* é o mais apurado filme português sobre um pequeno mundo é porque ele o transfigura, de forma tão cirurgicamente hábil e estruturada, no mundo todo. É um cosmos de leis, de luta entre luz e trevas, que não tem medo do escuro nem do tempo. Na sua fragmentação espacial – uma vela, uma conversa, uma história – absorvemos o pulsar da vida. Porque um tijolo é um tijolo, uma bicicleta é uma bicicleta, um cigarro é um cigarro. É pela fé nas coisas concretas que se constrói o mais belo dos poemas. Não há nenhum filme português tão enorme sobre espaço-tempo porque não há nenhum mais consciente da sua própria mortalidade. Tudo em *No Quarto da Vanda* está ao mesmo nível de existência. Tudo contém as mesmas respirações. Tudo acaba.

Olhar o cinema como a casa de um qualquer Big Brother. Voltar a olhar. É certo que não existe universalismo de pensamento, mas existe um universalismo estético e dramático capaz de atravessar os mais plurais corpos. Em *A Crítica da Razão Pura*, Kant afirma que a identidade só se pode definir quando existe um salto de ponto de vista. Para que não exista monopolaridade, é necessário que o sujeito se coloque no ponto de vista alheio. Ao entrar no olhar do outro, encontrar-se-ia a si próprio. Seguindo essa linha de pensamento, a casa do *Big Brother* representa simultaneamente, de um ponto de vista utópico e cinematográfico, o espelho e o outro lado do espelho. Trata-se de um microcosmo que, através de um colectivo de personagens, nos relembra a irredutibilidade do ser humano. Expõe o que cada um é e o que cada um queria ser. Constrói uma *timeline* do já vivido. Força-nos a pluralização dos sentidos, dos sonhos e dos anseios. Obriga-nos à experiência ao invés da ideia especulativa. Impõe-nos o outro lado da nossa própria verdade. Ao fazê-lo, coloca-nos frente a frente com a mais radical das perguntas: como viver? Face à imensidão das conjecturas – e como acontece nos grandes filmes – o *pequeno mundo fechado* transforma-se em espaço cósmico.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Polity, 2000
GIL, José, *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Relógio d'Água, 2007
MENDES, João Maria, *Culturas Narrativas Dominantes: o Caso do Cinema*, Ediuial, 2008
NEVERS, Camille, *Cahiers du Cinema* n° 469, 1993